



**Études photographiques**  
Notes de lecture

---

## Retour sur l'oeuvre de Roberto Signorini (Milan, 1947-2009)

Marco Andreani, Paolo Barbaro et Silvia Paoli

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3096>

ISSN : 1777-5302

### Éditeur

Société française de photographie

### Référence électronique

Marco Andreani, Paolo Barbaro et Silvia Paoli, « Retour sur l'oeuvre de Roberto Signorini (Milan, 1947-2009) », *Études photographiques* [En ligne], Notes de lecture, Juillet 2010, mis en ligne le 13 juillet 2010, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3096>

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Propriété intellectuelle

---

# Retour sur l'oeuvre de Roberto Signorini (Milan, 1947-2009)

Marco Andreani, Paolo Barbaro et Silvia Paoli

---

*Nous remercions Maria Luisa Tornesello et Pierangelo Cavanna, qui ont mis à notre disposition les matériaux en leur possession.*

- 1 Photographe, essayiste, traducteur et divulgateur en Italie des théories les plus modernes du « photographique », Roberto Signorini s'intéresse à la photographie dès le début des années 1970, après avoir obtenu le diplôme de docteur ès lettres – avec une spécialité en philologie médiévale et humaniste – en 1971 à l'université catholique de Milan. Les études de philologie marqueront toujours l'activité du traducteur et ses recherches, caractérisées par une extrême rigueur méthodologique. De 1971 à 1989, il est professeur de lettres dans un collège expérimental et dans des cours pour adultes, et il utilise souvent pendant ses leçons les *diatape* et la documentation photographique, qu'il considère comme un précieux instrument didactique. De cette expérience, il tirera les matériaux pour *Oltre il libro di testo (Au-delà du manuel)*, le support audiovisuel qui accompagne le livre *Il sogno di una scuola. Lotte ed esperienze didattiche negli anni Settanta: controscuola, tempo pieno, 150 ore (Le Rêve d'une école. Lutttes et expériences didactiques dans les années soixante-dix: contre-école, temps plein, 150 heures, éditions Petite Plaisance, 2006)*, écrit par sa compagne Maria Luisa Tornesello. L'enseignement au collège est fondamental, consolidant chez Signorini la conscience de la nécessité d'un engagement culturel et politique en faveur des classes sociales inférieures. Il devient l'un des intellectuels italiens les plus engagés dans les années 2000. Loin des conventions du pouvoir, du climat *glamour* des événements culturels et de la superficialité de la culture « néo-libérale » – selon ses termes –, il se préoccupera au contraire de travailler constamment pour un authentique progrès culturel et humain, sans avoir malheureusement aucune reconnaissance publique.
- 2 Décidé à mieux comprendre la photographie, il suit d'abord en 1983 un cours de photographie professionnelle à l'Institut européen de design à Milan, avant d'entreprendre une activité de photographe d'architecture et de *still-life*. Encouragé par ces expériences, il commence un parcours d'approfondissement théorique qui le conduira

à apprendre les valeurs sémiotiques, esthétiques et philosophiques qui font de l'image photographique un objet important et un instrument d'analyse privilégié pour comprendre le monde et la culture contemporains. Le cours d'histoire de la photographie organisé en 1992 par Marisa Galbiati et Piero Pozzi à la faculté d'architecture du Polytechnique de Milan est fondamental. Dans ce cours, Signorini prend connaissance du débat novateur sur le « photographique » qui, sur la base de la relecture de la sémiotique de Charles S. Pierce, s'était développé à la fin des années 1970 et pendant les années 1980, d'abord avec les textes de Rosalind Krauss et Susan Sontag, puis à travers ceux de Roland Barthes, Philippe Dubois, Henri Van Lier, Jean-Marie Schaeffer et Jean-Claude Lemagny. Signorini comprend promptement que ce débat est fondamental pour le progrès des études sur l'image photographique, alors qu'il est complètement méconnu en Italie : à cette époque, aucun de ces auteurs, à l'exception de Barthes et Sontag, n'a encore été traduit (ce n'est qu'en 1996 que les traductions des essais de Krauss et Dubois seront publiées par Elio Grazioli et Bernardo Valli), et leurs textes sont introuvables dans les bibliothèques italiennes. L'étude des théoriciens du « photographique » est donc accompagnée par une activité très intense de traduction. Entre 1994 et 1995, Signorini traduit *L'Acte photographique* de Dubois (1983), "Notes on the index" de Krauss, (1977), les essais *La Rhétorique des index* et *Le Non-Acte photographique* de Van Lier (1982), de nombreux chapitres d'ouvrages comme *L'Image précaire* de Schaeffer (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987), *L'Ombre et le temps* de Lemagny (Paris, Nathan, coll. « Essais et recherches », 1992) et *Philosophie de la photographie* de Van Lier (hors-série, *Cahiers de la photographie*, 1983), en les accompagnant d'un précieux appareil de notes de traduction et d'approfondissement, mais sans pouvoir les publier.

- 3 En même temps, Signorini réalise trois récits photographiques « d'architecture » (inédits), qui sont le résultat de l'union féconde des suggestions théoriques et de son activité photographique : ils donnent lieu à trois projections de diapositives accompagnées par des morceaux de Beethoven, Ligeti et Dallapiccola. Il s'agit de *Nell'antica casa accogliente* (*Dans l'antique maison accueillante*, 1991-1992), qui se déroule dans la villa du célèbre accordeur et constructeur de pianos Cesare Augusto Tallone sur l'île de San Giulio (lac d'Orta) ; *Parabita, un racconto architettonico* (*Parabita, un récit d'architecture*, 1992-1994), avec des images réalisées à l'intérieur du nouveau cimetière de Parabita (Lecce), publié en 1994 ; et *È stato* (1985-1994), très clairement lié aux pages célèbres de Barthes sur le « ça a été », et construit sur l'alternance de photographies du Pavillon d'art contemporain (PAC) de Milan prises avant et après sa destruction dans l'attentat du 27 juillet 1993. Grâce à une documentation très soignée et un travail minutieux de montage et synchronisation d'images et de commentaires musicaux, l'auteur – à partir de souvenirs personnels et de liaisons affectives – arrive à éveiller la mémoire et les résonances symboliques des lieux représentés.
- 4 Pendant six ans, entre 1994 et 2000, Signorini cherchera en vain un éditeur pour ses traductions, aujourd'hui encore inédites. Ce n'est qu'en 2006, dix-neuf ans après la première édition française, qu'il parviendra à publier *L'immagine precaria* de Schaeffer (traduite et éditée avec Marco Andreani), grâce au soutien de Claudio Marra, professeur d'histoire de la photographie à l'université de Bologne, et de la maison d'édition CLUEB, qui avait demandé à Signorini d'indiquer un texte à traduire pour sa collection consacrée aux relations entre médias, technologie et société. Parmi les essais qu'il a traduits, Signorini choisit *L'Image précaire*, qui cadre bien avec la collection et permet de faire mieux connaître au public italien le débat sur le « photographique » et son tressage par la

réflexion sémiotique et esthétique. Schaeffer, en effet, développe les réflexions de Barthes, Dubois et Van Lier selon la perspective de la réception et analyse les normes sociales et culturelles qui, dans le domaine de la communication, cherchent à discipliner l'irréductible étrangeté sémiotique du signe photographique, en même temps index et icône. C'est à partir de cette ambiguïté constitutive que Schaeffer élabore, dans son dernier chapitre, une réflexion esthétique toute personnelle, en récupérant le concept de sublime de Kant et en présentant la photographie comme une expérience de « désémantisation du monde ».

- 5 Ces difficultés témoignent d'une condition plus générale de retard dans les études sur la photographie en Italie par rapport à la France, l'Angleterre ou les États-Unis. Une telle situation permet de faire comprendre l'importance du travail de ce théoricien et les nombreuses difficultés qu'il a connues, dues à sa position de chercheur indépendant, confiné aux marges des circuits académiques, institutionnels et éditoriaux italiens. C'est cet écart culturel que Signorini, qui y voyait le symptôme d'une plus large et progressive dégradation culturelle de son pays, a souvent dénoncé et contribué à réduire avec la rigueur absolue et la modernité de ses études.
- 6 Malgré l'absence de débouchés éditoriaux, Signorini trouve des interlocuteurs intéressés à ses recherches à la faculté d'architecture de l'Institut polytechnique de Milan et à la Section culturelle du Cercle philologique de Milan, où, de 1993 à 2001, il a la possibilité d'organiser des séminaires, des expositions et des conférences. Le volume *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio* (Photographie et paysage. La représentation photographique du territoire, 1996), que Signorini édite avec Piero Pozzi et Marisa Galbiati, naît de son expérience d'enseignement au Polytechnique. Dans l'essai introductif ("Nuovo paesaggio italiano : un clima culturale" ["Le nouveau paysage italien : un climat culturel"]), Signorini analyse avec une extrême lucidité les changements de la photographie italienne de paysage et la naissance, pendant les années 1980, d'un nouveau regard, fondamental pour comprendre la sensibilité contemporaine. À propos des années 1970, il examine le passage d'un intérêt pour le conflit social à un intérêt pour le paysage, en l'analysant non pas comme un indice de « reflux » mais comme élaboration d'un langage visuel plus attentif aux changements en cours, aussi bien dans la société italienne que dans le débat contemporain entre art, photographie et philosophie. Grâce à une « généalogie du regard » qui, à partir de Walker Evans, Robert Frank, Lee Friedlander et les *New Topographers*, arrive aux recherches de Ugo Mulas, Franco Vaccari et Luigi Ghirri, les photographes italiens développent une dialectique « entre normalité et subversion », qui n'est ni conventionnelle ni triomphaliste. Le regard photographique n'embrasse pas tout l'horizon visible, selon la vision liée à la perspective de la Renaissance, mais il se dirige sur le détail, la limite, le bord, sans plus trouver de « plus petit commun dénominateur ». Selon Signorini, la photographie est donc « faible », à l'instar de la pensée « faible », dont traite la réflexion du philosophe Gianni Vattimo : la photographie n'est plus capable de représenter une vision unitaire et stable du réel, tout comme la pensée ne peut plus avoir une structure solide, forte, appuyée sur une conception globale de la réalité. Il en souligne aussi le caractère « ambigu », non réductible à une valeur seulement artistique ou documentaire, et capable d'offrir une nouvelle fraîcheur de regard.
- 7 Encouragé par le grand intérêt des participants aux thèmes théoriques abordés dans ses cours au Polytechnique et au Cercle philologique de Milan, Signorini décide de se consacrer à l'écriture d'une œuvre de synthèse et de divulgation des théories sur le

« photographique », dont les thèmes fondamentaux sont ébauchés dans *Fotografia come arte visiva: alcuni temi della riflessione teorica* (*La Photographie comme art visuel : quelques thèmes de la réflexion théorique*, 1998). En 2001, il publie *Arte del fotografico. I confini della fotografia e la riflessione teorica degli ultimi vent'anni* (*L'Art du photographique. Les limites de la photographie et la réflexion théorique des vingt dernières années*) chez CRT, une petite maison d'édition de Pistoia. La distribution se fait grâce à un réseau de contacts que Signorini a tissé pendant plusieurs années avec des étudiants, des intellectuels, des professeurs et des « giovani studenti vagantes » (jeunes étudiants vagabonds), comme il les appelait, rencontrés presque toujours au-delà des canaux habituels de la communication et de la culture. Dans cet ouvrage, par une structure très travaillée et une vaste bibliographie, Signorini reconstruit le débat théorique des dernières années dans le domaine de la photographie (en redécouvrant également les contributions sporadiques mais très significatives d'auteurs italiens comme Ugo Mulas, Franco Vaccari et Claudio Marra), et il définit d'une façon analytique le contexte culturel de référence (poststructuraliste et postmoderniste) et les inépuisables implications critiques, esthétiques et philosophiques de ce débat.

- 8 Dans cet ouvrage, l'auteur souligne l'importance d'avoir recouvré la sémiotique de Peirce – relue en contraste avec le structuralisme proposé par Ferdinand de Saussure –, car celle-ci a permis de reconnaître dans la « logique de l'index » la spécificité irréductible du signe photographique en tant que trace chimico-physique d'un objet réel. La photographie n'est donc pas assimilable à un système codifié de signes et elle est parfaitement autonome par rapport aux intentions communicatives et créatrices de celui qui la produit : l'image photographique met en difficulté aussi bien les notions sémiotiques d'émetteur, de signifié et de message, que les notions esthétiques (romantiques) d'auteur et d'œuvre d'art. Elle s'impose comme fondement de l'œuvre des avant-gardes historiques et des néo-avant-gardes des années 1960, en touchant directement aux débats philosophiques contemporains sur les problèmes de la « vérité » et du « sujet ». Le travail de Signorini se révèle ainsi d'une importance majeure dans un pays comme l'Italie – patrie de l'humanisme et de l'idéalisme de Croce –, où la richesse théorique très complexe de la photographie est généralement neutralisée par son assimilation plus ou moins consciente aux arts traditionnels, où persiste la difficulté à reconnaître l'individualité et la centralité de la photographie dans l'art contemporain, et où le débat critique a encore tendance à se structurer sur la base de catégories empruntées à d'autres domaines tels que la peinture et la littérature.
- 9 En 2007, Signorini publie son étude fondamentale sur Talbot et *The Pencil of Nature*, qui sera connue à l'étranger grâce au compte rendu de François Brunet dans *Études photographiques* (n° 22, septembre 2008). Dans ce travail très structuré et complexe, qui offre aussi au lecteur la première traduction italienne du texte de Talbot, Signorini concentre et approfondit longuement des réflexions développées précédemment, de caractère tant photographique que politique et philosophique. En ouvrant le livre, on y trouve des citations de Bertolt Brecht, Virginia Woolf, Herbert Marcuse : ces sont des déclarations politiques, qui dénotent l'activité de militant de Signorini, dénoncent la situation politique et culturelle italienne, marquée par une dégradation profonde, et incitent à ne pas obéir au système et à s'engager pour le changement. Le travail sur Talbot, que Signorini conduit avec une extrême rigueur et une profonde connaissance de la littérature sur le sujet, a de surcroît le mérite d'offrir au lecteur une thèse fondamentale : avec son œuvre, Talbot est à l'origine du « photographique », parce qu'il

en anticipe consciemment les développements théoriques successifs. Le travail de Talbot devient donc œuvre-paradigme de la modernité. Pour Signorini, Talbot est le premier théoricien à comprendre la valeur « dialectique » de la photographie, son oscillation entre « représentation et empreinte ». Grâce à une minutieuse analyse philologique de *The Pencil of Nature*, à une reconstruction détaillée du contexte historique et culturel et en renouvelant en même temps la littérature théorique contemporaine, le travail de Signorini opère sur un double registre : ce n'est pas seulement un travail historique estimable mais aussi une œuvre d'interprétation, qui va éliminer la différence entre pratique historique et pratique théorique, une différence qui selon Signorini est une des limites de notre culture.

- 10 Le dernier travail de Roberto Signorini, sur Charles S. Peirce, se présente comme une *vérification* des moyens analytiques qui sont à la base du débat sur le « photographique ». Le titre du texte publié en 2009, *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce* (*Notes sur la photographie dans la pensée de Charles S. Peirce*) semble indiquer d'un côté la disposition provisoire, ouverte et délibérément non conclusive de l'étude en question. De l'autre côté, ce titre circonscrit le territoire de la réflexion. En effet, comme pour le précédent travail sur Talbot, le thème monographique devient « polyphonique », en découvrant une réflexion complexe : inlassable analyse philologique de l'objet, coordonnées du contexte dans lequel l'objet se place, examen du débat autour du sujet et ses conséquences. De toute l'œuvre de Peirce, seule une sélection des *Collected Papers* a été traduite en italien, en 1980, chez l'éditeur Einaudi – vite épuisée et jamais réimprimée. Philosophe peu lu, il est beaucoup cité, presque uniquement pour sa catégorisation des signes en icônes, index et symboles, pour la notion d'indicialité aussi, de laquelle on fait dériver (en vertu d'une projection *a posteriori* qui demande à être vérifiée et débattue) une série de pratiques des avant-gardes, à partir de Dada. Le texte de Signorini assume une position très bien définie : il se confronte aux thèmes du débat sur l'image photographique et à un pan de l'histoire de l'image (de Dada jusqu'à la recherche conceptuelle) surdéterminé par ces sujets. Il s'agit, au fond, d'une étude sémiotique autour de la notion de sémiotique, mais dès la préface, il est clair que Signorini n'entend pas ajouter une voix au débat, si souvent autoréférentiel, entre sémiologues et sémioticiens. Il n'est pas intéressé par un positionnement dans le système académique, sa bataille est surtout politique. Le problème de la communication, l'emploi de la philologie, l'analyse des langages sont pour Roberto Signorini des sujets liés à la démocratie. Il se rattache aux thèmes des années 1970 et 1980 parce que cette opération signifie pour lui reprendre le fil d'une pratique esthétique (même si l'esthétique, dans la réflexion philosophique de Signorini, paraît toujours affrontée avec une forme de pudeur : l'éthique est toujours plus urgente) qui engage la conscience des modalités de la communication sociale, de la construction du consentement et du contrôle des comportements collectifs. L'urgence d'une vérification finale des moyens analytiques correspond à l'urgence d'une vérification idéologique.

- 11 Marco Andreani, Paolo Barbaro, Silvia Paoli

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Bibliographie

1994 *Parabita : un racconto architettonico*, Varzi, Guardamagna.

1996 *Nuovo paesaggio italiano : un clima culturale*, in Marisa Galbiati, Piero Pozzi et Roberto Signorini (dir.), *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, Milan, Guerini e Associati.

1998 *Fotografia come arte visiva : alcuni temi della riflessione teorica*, in Walter Guadagnini et Filippo Maggia (dir.), *1968-1998 : fotografia e arte in Italia*, Milan, Baldini e Castoldi.

2001 *Arte del fotografico. I confini della fotografia e la riflessione teorica degli ultimi vent'anni*, Pistoia, CRT.

2002 *Manhattan o del sublime contemporaneo*, in *Il Segnale*, n° 61, février.

2004 *Un oggetto teorico, il suo tempo, il nostro*, in Roberta Valtorta (dir.), *È contemporanea la fotografia ?*, Cinisello Balsamo / Milan, Museo di Fotografia Contemporanea-Lupetti.

2006 Jean-Marie Schaeffer, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, traduction et édition de Marco Andreani et Roberto Signorini, Bologne, CLUEB.

2007 *Alle origini del fotografico. Lettura di The Pencil of Nature (1844-46) di William Henry Fox Talbot*, Bologne / Pistoia, CLUEB / Petite Plaisance.

2009 *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, [www.sisf.eu](http://www.sisf.eu), Società Italiana per lo Studio della Fotografia.